

论闽南戏剧文化圈

陈世雄

《文艺研究》2008 年第 2 期

—

内容提要

“闽南戏剧文化圈”包括了：一、闽南地区与潮汕地区，二、台湾地区，三、东南亚各国的闽南人聚居区；它们分别是该文化圈的第一、第二核心地带和外围地带。方言是划定闽南戏剧文化圈的决定因素；制约该文化圈的历史发展、使戏剧发生变异的重要因素还有人口迁徙、宗教信仰与民俗、政治环境与行政干预、社会舆论与戏剧评论、外来文化影响等等；方言话剧和方言歌剧的成功标志着闽南戏剧文化圈的体系化与现代化。

一、闽南戏剧文化圈及其变异

闽南戏剧文化圈是一个在时间与空间两个维度上展开的概念，在展开的过程中，有传承，也有变异。

“文化圈”理论是西方文化人类学的重要学派——传播主义的代表人物、德国的弗·格累布奈尔和他的同学安克曼于 1904 年首先提出来的。^[①]“文化圈”是对文化现象的一种概括。格累布奈尔认为，世界有 6—8 个单个和独立的“文化圈”，其中每一个“文化圈”是由一定数量（5—20 个）的文化因素构成的。而文化因素则包括物质文化形式、社会生活和精神文化的某些现象。这些文化单子的不同组合形成了不同文化的特质。

传播主义的另一个代表人物施密特对“文化圈”理论作出了新的解释。他认为，人类最早只有一个以亚非矮小黑人为代表的、实行“一夫一妻外婚制”的“原始文化圈”，后来派生出三个“基本文化圈”。以后的人类文化都是这三个“基本文化圈”传播开来而又互相结合的产物。

按照传播主义的基本理论，“文化圈”还可以按时代划分、按地区划分、按人种划分、按物质文化划分、按经济类型划分、按社会特征划分，等等。

西方文化人类学的另一个学派——历史批评学派对传播主义学派一方面有所批评，另一方面受到传播主义的影响。这一学派的代表人物之一、美国学者博厄斯提出的“文化区”理论就与传播主义的“文化圈”理论有相似之处。

历史批评学派的“文化区”（culture area）观念认为，人类学的研究单位是一个部落的文化。部落的文化特质结合成一个“文化丛”，并自成一种文化的“型式”（culture type）。同样的型式常集中于同一地域，构成“文化区”。在同一文化区内可以有众多的部落，有的在中央，有的在边境，其文化虽大致相同，但也有差异。在边境的常和别的区域的文化混杂，渐渐脱离本区文化的性质。在中央的是最标准的本区文化，称为“文化中心”（culture centre）。介于中心与边境之间的地带，则根据它们具有多少标准的文化特质而划分为不同的“文化带”（culture zone）。标准的文化特质最多的便是中央带，即文化中心，周围特质较少的为一个带，更少的又为一个带，最后以边境为最外面的带。其间文化特质逐层减弱。按照这种理论，边境的文化带，便多受传播影响，而处于中心的文化带便多属独立发明的文化。“文化区”理论有助于追溯某种文化是从何处发生、经何种途径传播往何处，对文化人类学的发展产生了很大的影响。^[②]

在我国学术界，也有人借鉴文化人类学理论对我国戏剧的区域分布进行研究。谢柏梁教授在《中国戏剧发展的地域性特征》一文中首先依海拔的落差、地势的倾斜，自西北向东南地将我国戏剧格局划分为三大“戏剧区”，即高原戏剧区、中介戏剧区和平原戏剧区；又依照水系脉络划分出三个戏剧的文化圈，即黄河水系戏剧圈、长江水系戏剧圈和珠江水系戏剧圈；然后，再将我国31个省市自治区划分为属于北方的15个省区（辽、吉、黑、内蒙、陕、甘、青、宁、新、北、冀、豫、晋、鲁、津）和属于南方的16个省区（川、贵、滇、沪、苏、浙、皖、赣、闽、台、鄂、粤、桂、琼、藏），指出“北剧”与“南戏”在剧目、音乐各方面形成的对比和差异，以及北、南之间既互相争奇斗艳又互相融合的关系；最后，以农村与城市为两极，研究了中国戏剧发源于

农村、发展于都市、再影响和辐射到农村的发展路线。像这样将中国戏剧划分为三大“戏剧区”、三大“戏剧圈”、南北两大片和城乡两极的做法，应该说是个首创。^[③]

按照谢柏梁的划分，闽南戏剧属于“平原戏剧区”、“长江水系戏剧圈”。

笔者在思考“闽南戏剧文化圈”的过程中，参考了谢柏梁的划分方法。不同的是，笔者没有将地理因素作为划分的主要依据，而是以方言的运用作为划分“戏剧文化圈”的主要依据。谢柏梁虽然在他的《中国戏剧发展的地域性特征》一文中也提到我国有七大方言区和无数方言小区，但是并没有以方言作为划分戏剧文化圈的一个依据。

在我们看来，语言是文化的决定因素，方言则是划分戏剧（特别是戏曲）文化圈的决定因素；语言对人类思维起制约作用，同样地，方言对地方戏曲的艺术思维，特别是由声腔所决定的音乐思维起着制约作用。在划定“闽南戏剧文化圈”时，我们首先依据的是方言，将运用闽南方言演唱的戏曲、歌剧和用闽南方言对话的话剧，都划进这一戏剧文化圈。所包含的剧种主要有梨园戏、高甲戏、歌仔戏、潮剧、四平戏，闽南方言话剧与歌剧，以及偶戏（包括布袋戏、提线木偶戏、影戏）等。

这样划分的结果，使用闽南方言的闽南地区，包括泉州、厦门、漳州三市，以及和闽南接壤的广东省潮州地区，便是闽南戏剧文化圈的核心地带，或者称中心地带；以使用闽南方言为主的台湾省是闽南戏剧文化圈的第二核心地带，或称次中心地带。这两个中心地带在地理上都是完整的区块，没有被隔离开的“飞地”。这里要特别说明的是，广东潮州不但在地理上和闽南地区相衔接，而且潮州方言属于闽南方言，潮剧完全可以划归闽南方言戏剧。在上述两个中心地带，闽南方言都是居压倒优势的主要方言，闽南地方戏曲是占压倒优势的主要剧种。

广大的东南亚地区，包括菲律宾、泰国、新加坡、马来西亚等国，由于各民族杂居，文化背景复杂，语言种类繁多，既有当地的官方语言和各种方言，又有华人使用的普通话和从大陆带去的各地方言。由于闽南籍的华人数量居多，所以，闽南方言在各种语言中占了相当大的比重，用闽南话演唱的各种闽南戏曲，如歌仔戏、梨园戏、高甲戏、潮剧影响甚大。但是，由于说闽南话的华人是侨居海外，离乡背井，在人口数量上也不占大多数，因此，闽南方言戏剧在当地不能说是占主导地位的戏剧，只能说是拥有相当大的观众群、影响相当大的戏剧；再说，这些戏剧为了在当地求得生存，随着时间的流逝，在不同程度上已经当地化了。针对这一特殊情况，我们把东南亚各国称为“闽南戏剧文化圈”的外围地带。

除了上述的中心地带和外围地带，我们还要强调的是，存在着一个戏剧文化圈与另一个戏剧文化圈的交界地带，在这里，发生着两种戏剧文化的交融现象，我们称之为闽南戏剧文化圈的“边区”或称边缘地带。一个最典型的例子是泉州市的泉港区，即原来的惠安县北部（简称“惠北”）。在这里，我们观察到闽南戏剧文化与莆仙戏剧文化互相交融、互相渗透的生动事例。泉港区是莆仙方言与闽南方言的混合地带，存在着一片交错、模糊的“方言疆界”，许多居民既能听懂莆仙话，又能听懂闽南话；既看莆仙戏，又看歌仔戏、高甲戏。两种差异很大、很难互通的方言，却为当地居民所普遍掌握。而泉港区的莆仙戏和歌仔戏的互相影响也相当深刻，在表演程式、念白、唱腔各方面都能找到典型的例子。

笔者认为，闽南戏剧文化圈的研究事关闽台文化关系的研究，事关反对“文化台独”的斗争。因此，有必要锁定闽南戏剧文化圈，研究它的历史变化，研究其中的各个剧种是怎样继承了传统，又怎样进行创新，怎样在不同的历史阶段、不同的文化背景之下发生了变异。

剧种的变异是一种非常复杂微妙的现象，必需加以具体的分析。它可以是本剧种的艺术家的积极主动进行探索、创新的产物，也可以是来自外部的行政命令或者舆论导向所造成的；它可以是剧种艺术在时间上代代相传过程中逐渐发生的历史变异，也可以是一个剧种传播到另一个地域后为了适应截然不同的文

化环境而被动地作出的调整 and 变化；它可以是由于传播到毗邻另一个方言区的边缘地域而在声腔、音乐上的变异，也可以是在传播到另一个国度后用另一民族的语言演唱而产生的在语言上的根本性变异；它可以是音乐唱腔上的变异，也可以是表演艺术和剧目结构上的变异，乃至剧种风格、特性的变异；它可以是艺术上的变异，也可以是因为文化生态的变化而造成的功能上的根本性变异。

剧种的变异不仅包括本方言区原有剧种的变异，而且包括外来剧种传播到本方言区后由于采用方言演唱、对白而产生的重大变异。闽南地区出现的方言歌剧、方言话剧就是这样的产物；而一旦方言歌剧和方言话剧产生以后，它们同样面临着各种课题和挑战，不得不为了更好地生存而改变自己，走上不断革新以适应环境的道路。“适者生存”，为了生存，它们必须成为“适者”。

本来，世间万物都处于不断的变化之中，戏剧艺术也不例外。然而，现在有那么一些人，试图因为某些剧种在空间上的间隔和在形态上的变异，就否定它们与传统的联系，以达到不可告人的政治目的，这是我们应该加以戳穿的。

另一方面，我们也要强调，创新是艺术的生命，变异是正常的、不可避免的，我们决不可以因为尊重传统、保护传统就不敢创新，不敢越雷池一步。

继承与创新、传承与变异永远是艺术发展的两个互相依存的侧面，我们必须正确地认识和辩证地处理二者之间的关系。

二、闽南戏剧文化圈的独特性

我们的目的并不局限于研究闽南戏剧文化圈自身，我们还要通过闽南戏剧文化圈这个典型例子，研究戏剧变异的规律。

如果把我国划分为若干戏剧文化圈的话，那么，可以肯定地说，闽南戏剧文化圈是一个最特殊的戏剧文化圈。这种特殊性是由政治、经济和地理诸因素共同造成的。

首先，我国各戏剧文化圈当中没有一个像闽南戏剧文化圈这样，由于政治上的原因，在 1949 年之后便将闽南和台湾两个核心地带隔绝开来，空间上隔着一百多公里宽的海峡，时间上长达三十多年（两岸的戏剧交流到上世纪 90 年代初才逐步恢复）。在这长达三十多年的隔绝中，闽南和台湾两个核心地带由于众所周知的原因，戏剧的生态发生了不同的变异。仅以歌仔戏为例，她是以从闽南传到台湾的说唱艺术“锦歌”为基础、在台湾宜兰形成，传回大陆后，由两岸人民共同哺育的一个剧种，这是一个不争的事实。可是，在三十多年的隔绝状态下，原来在剧目构成、音乐唱腔诸方面都颇为相似的同一剧种，却在两岸却发生了不同的变异，剧目的构成、演唱的发声方法、程式的运用、导演制的确立、演员的培养及至剧团体制等各个方面都有了很大的差异。因而，在隔绝三十多年后，两岸歌仔戏艺术家们久别重逢之际，彼此既觉得熟悉、又觉得陌生。两岸共同哺育的剧种尚且如此，别的剧种就更加可想而知。有的剧种在 1949 年以前分布于两岸，1949 年之后在大陆得到很好的发展，但是在台湾却逐渐衰亡，例如梨园戏和高甲戏，北管戏在台湾也濒临灭亡；但也有的剧种过去在台湾并不受重视，后来由于各种原因成为台湾最受重视并加以大大发展的剧种，例如歌仔戏。像这样一分为二、长期隔绝而产生两个差异明显的“变体”的戏剧文化圈，在我国可以说是绝无仅有的。这是其特殊性的第一个表现。

第二个表现，是某些闽南戏曲剧种的跨文化传播与变异。在闽南诸剧种中，梨园戏、高甲戏、歌仔戏、潮剧都是远播东南亚各国的剧种。这种远程传播的现象，大概只有在粤方言戏剧文化圈中才可以看到。其奇特之处不仅在于这些剧种的跨国远程传播，更在于它们的跨文化变异。东南亚华语戏剧主要出现在泰国、马来西亚、新加坡、印度尼西亚、菲律宾五个国家（文莱、越南、缅甸、柬埔寨、老挝五国虽也有华语戏曲演出甚至华语话剧创作，但相对规模小，难以进行讨论）。在上述国家，种族、语言、宗教、民俗的情况异常复杂，闽南诸剧种不得不以变化求生存，而在从形式到内容的种种本土化变异中，最关键也最困难的当然是语言的变异。一个典型的例子是泰国的潮剧。为了让泰国民众接受潮剧，泰语潮剧出现了。虽然唱腔锣鼓、招式行头依旧，但是演唱时已经改用泰语，这不能说是中华戏曲发展史上一个奇观。由于语言的

变异，潮剧的根基当然也发生了动摇。然而泰语潮剧并非华语戏剧在海外发生变异的唯一和极端的例子。类似的情况在印尼和新加坡也出现了。印尼华人用“通俗马来由语”改编演出中国传统曲目，成为华语戏曲在东南亚的延伸发展、变异涵化的产物；而新加坡现代实验戏剧则探索“多语话剧”，从元戏剧的角度反思戏剧的语言界限。这都是华语戏剧在东南亚发生重大变异的例证。

变异现象当然威胁到剧种的根基——连使用的语言都变了，剧种本质属性的稳定性当然也成了问题。

就闽南戏剧文化圈而言，最稳定的地带还是上面所说的第一核心地带，即福建的南部和广东潮州地区，其次是第二核心地带，即海峡对岸的台湾地区，而在闽南戏剧文化圈的外围地带，即以其他民族的异质文化为主的东南亚地区，闽南方言剧种发生的变异较大。这就是说，变异的程度可以分为三个层次，即第一核心地带→第二核心地带→外围地带。

引起剧种变异的原因是多方面的、相当复杂的，其中，最关键的因素还是语言。如上所述，语言是文化的决定因素。在福建的闽南地区和广东的潮州地区，以闽南方言为主要语言的情况从来没有动摇过。而在第二核心地区台湾情况就大不相同。在日据时期，日本殖民者积极推广日语，1937年中日战争爆发后，日本殖民者推行“皇民化运动”，不仅要求台湾民众改姓日本姓，而且要求他们讲日本话。殖民者授予符合标准的家庭“国语家庭”的称号，给予种种优惠。语言上的皇民化，使闽南话在台湾的地位受到威胁，同时也威胁到闽南方言戏剧的生存。为了应付这种局面，歌仔戏只能背着日本警察偷偷演出，演的是“古路戏”剧目，人物却身穿和服，手中拿的是武士刀，人称“皇民剧”。战后，这种戏剧又加上流行歌曲的因素，成为所谓“胡撇子戏”。其最大的特点不在于服装道具的怪异，而在于语言与唱腔的杂多——语言上混合了闽南话、日语甚至英语，唱腔则“为所欲为”、无所不包。这种“杂多性”必然威胁到剧种的纯正性。“胡撇子现象”在闽南戏剧文化圈的第一核心地带——福建南部和广东潮州地区没有见过，在我国其他戏剧文化圈也没有见

过。可见，作为闽南戏剧文化圈的第二核心地带的台湾，在文化特性的稳定性方面不如第一核心地带。

我们也注意到这样的情况，即台湾学者和某些歌仔戏艺人曾经对闽南地区歌仔戏的纯正性提出质疑。他们认为，歌仔戏的基本特性是它的“草根性”，表现为以小人物为主人公，用真嗓演唱，动作程式化程度不高、比较生活化；而大陆的歌仔戏在某些方面背离了歌仔戏的原来属性，例如假嗓的运用、表演在京剧的影响下走向程式化，等等。这些批评有一定的道理，可是，上述变异都是艺术上的变异，并没有触动语言这一制约文化属性的根本要素，因此，从历史的发展来看，福建闽南地区和广东潮州地区在戏剧文化的稳定性方面高于台湾地区，而第一核心地带（福建南部和广东潮州）、第二核心地带（台湾）戏剧文化的稳定性又明显高于东南亚地区。在泰国，潮剧甚至可以用泰语演唱，这已经是质的根本性变化。

闽南戏剧文化圈的又一特点，就是戏曲活动与民间信仰的关系特别密切。和其它戏剧文化圈相比，这一特点异常突出。福建是一个文化生态异常复杂的省份。所谓“信巫鬼、重淫祀”，民间信仰至今非常兴盛。各大区域的主神临水夫人、妈祖、保生大帝（吴真人）等组成庞大的神明系统，而县级以下的乡村或社境，也几乎都有各自信奉的一个或两个以上的保护神。各“境”的民众都要在本境的主神庙宇中进行祭祀活动。据统计，全省 3000 多万人口，平均每 500 人就有一所民间宫庙。闽南沿海地区尤其典型，甚至一个村落就拥有二三十个民间宫观。佛教影响尤其深刻，全国 5000 多所汉传佛寺中，福建就占了 4000 余所。全省的道观多达 1100 余座。形形色色的宗教活动、民俗活动，其复杂和频繁的程度，确为全国所罕见。在这样的环境中，民间戏曲的最重要的功能，就是深入农村、为各村落“佛生日”的祭祀仪式演出。由于民间信仰的神系十分复杂，各村敬奉的神系也各不相同，但都有一个主要的保护神和许多较次要的神。每个神都有两个或者两个以上的生日，每个“佛生日”都要演出几天戏（少则两三天，多则三五天；场次多少，和经济等方面的原因有关）。这就是说，仅“佛生日”一项，每个村庄每年都要演许多场戏。

闽南民间戏曲最主要的功能就是为菩萨生日的祭祀仪式服务，除此之外，还要为各种“人生过渡仪式”服务。所谓“人生过渡仪式”是西方人类学中的一个概念，在闽南民间，指的是小孩子做“满月”、周岁生日、十六岁生日（相当西方的成年礼仪式）、结婚仪式等等。闽南最隆重的丧礼也属于“人生过渡仪式”中的一种——从生存过渡到死亡。上述各种仪式，在闽南普遍受到重视，必须演戏，而且要做得热闹才行。在这一点上，台湾的情况和福建省南部大致相同。邱坤良先生在《日治时期台湾戏剧之研究》一书中谈到台湾民众一年到头有无数演戏的理由：

演戏的主要场合在：

1、节令，如元宵、中元、中秋的演戏。

2、神佛圣诞、如农历三月三日玄天上帝、三月十五日保生大帝、二十三日妈祖的祭典演戏。

3、庙宇庆典、作醮的演戏。

4、谢平安，如年尾的平安戏。

5、民间社团祭祀公业的祭祀演戏。

6、家庭婚丧喜庆的演戏。

7、民众许愿、还愿的演戏。

8、民间社团、私人间的罚戏演出。[\[④\]](#)

民间戏曲的又一功能是为季节性仪式服务。一个典型的例子是闽南永春县传统的“播田戏”。每年春天开始插秧的季节，白天插秧，晚上请戏班来演戏。一个村庄请三天戏，如果村村都请戏，可以从农历三月到六月接连演出三个来月。有时候“播田戏”一直演到六月，田里的庄稼都快收割了，“播田

戏”便成了“收割戏”。演出大多在露天，有无戏台，主要看村里的经济状况。

除了为上述各种仪式服务，闽南的民间戏曲还有一个重要功能，就是用于处罚违反乡规民约的行为和调解私人纠纷。

直到传播手段高度发达的今天，民间戏曲演出还担负着向村民发布村规民约和各种消息的行政宣传功能。不论演什么剧目，在戏开演前，村领导都可能上台向村民们讲话，内容五花八门，甚至包括宣读各家各户为修路、掘井、建校捐款的数额在内。

上世纪 80 年代以来，由于过去被视为“封建迷信”的民间信仰得以恢复，为各种民间信仰和民俗活动服务的民间职业剧团在闽南地区如雨后春笋般发展起来。仅在晋江市一个县级市就有 20 多个民间高甲戏职业剧团和为数不详的其他民办歌舞团、木偶剧团。在人口只有 37 万的泉港区，仅民间职业芗剧团（注：“芗剧”即歌仔戏）就有 16 个（2007 年的统计数字）。这 16 个芗剧团除了在泉港区演出外，还到泉州市其他县市演出，每个剧团年平均演出场次在 220—260 之间。

闽南民间职业剧团所上演的，几乎没有一出是新编的“主旋律”戏剧，绝大多数是传统或新编的古装戏。而承担着创作新剧目任务的公办剧团，为了生存，一年中也有大部分时间是在乡下演出。

在中国，你很难找到一个像闽南、台湾这样民间信仰繁多、民间戏班兴盛、演出活动繁忙的地区，闽南戏剧文化圈真是我国各个戏剧文化圈中最富于个性的一个。

三、从闽南戏剧文化圈看影响剧种变异的诸因素

研究闽南戏剧文化圈的文化生态，探索闽南地方戏曲各个剧种发生变异的原因，并且发现具有规律性的东西，是本书的一项重要任务。

影响戏曲剧种变异的因素无非是两大类：内在的原因和外在的原因。这两种原因往往同时存在着，有时是内在原因为主，有时是外在原因为主。但是外在原因与内在原因往往紧密地联系在一起，外因通过内因起作用，我们必须注意这一联系。

导致剧种发生变异的外部力量往往是非常强大的。它可以是本民族国家机器的行政力量，可以是异族殖民者强权的行政力量；可以是来中央的行政力量，也可以是本地区的行政力量；可以是来自政府的力量，也可以是来自军队的力量。我们这样说决不是耸人听闻。

外部的力量不仅可以来自政府和军队，它还可以来自其它剧种的竞争，来自学者的理论和批评家的批评，来自社会的舆论和媒体的压力。一个剧种要生存下去，有时是非常不容易的。

就拿闽南人最熟悉的歌仔戏来说吧。它是我国众多的戏曲剧种中唯一源于福建、形成于台湾的剧种；一旦形成，便迅速传播到大陆，并以其“草根性”和独特的艺术魅力在竞争中战胜其它剧种，成为风行闽南的主要剧种之一。连许多梨园戏“七子班”也纷纷改唱歌仔戏。然而，歌仔戏在它传播的过程中，遇到过很大的阻力。不论在台湾还是大陆，新文化人都因为某些歌仔戏剧目中有低俗、色情的内容而将它视若洪水猛兽，竭力主张加以取缔。各种媒体都发表许多主张禁演歌仔戏的言论。这是一种强大的外部力量。上世纪 30 年代，歌仔戏不论在大陆还是在台湾都经历了最艰难的年代。在大陆，进入福建的十九路军把它称为“台剧”、“台湾戏”、“台湾调之戏”，认为歌仔戏一来歌词淫秽、有伤风化，二来唱的是“亡国余音”，因此应从严禁止。实际上是把对日寇的一腔怒火发泄在来自台湾的歌仔戏身上。当时发布禁令的是福建省龙溪县政府，实际上奉的是十九路军的命令。

来自外部的压力促成了剧种内部的改革，歌仔戏艺人邵江海创造新型的“杂碎调”，它不同于原有的“七字仔调”，因而被称为“改良调”。声腔的

根本性改革使歌仔戏获得了生存的理由。“改良调”传播到台湾，对歌仔戏在台湾的发展产生了深远影响。

新中国成立后，福建省人民政府将歌仔戏改名为“芗剧”，将它的活动范围确定在龙溪

地区（当今的漳州市）和厦门市。在计划经济的体制下，闽南地区其他县市如泉州、晋江等地的歌仔戏便“名不正言不顺”，很快地走向没落。这是行政力量对戏曲剧种的布局加以干预的一个例子。进入改革开放的新时期后，闽南地区的歌仔戏才突破这种人为的限制，在泉州、晋江获得新生。

导致剧种变异的外部力量不仅是行政的力量，还可以是舆论的力量。一个典型的例子是高甲戏。我们知道高甲戏是闽南方言地区最大的戏曲剧种，流行于福建南部和台湾省，以及南洋的华侨旅居地。高甲戏传统剧目当中有“大气戏”（即武戏）和半文半武的剧目，还有以丑角表演见长的丑角戏。有人认为丑角戏是后起的，数目少，不足以代表高甲戏的风貌。可是，上世纪50年代，有两件事造成了“丑角艺术是高甲戏的最大特点”的印象。其一，是泉州高甲戏剧团的丑角戏《连陞三级》在全国打响，引起轰动，其二，是后来举行的闽南高甲戏丑角演员同台献艺的大汇演，影响甚广。到了上世纪八九十年代，泉州各县市的高甲戏又有《凤冠梦》、《玉珠串》、《大河谣》、《金魁星》等丑角戏被评为全国的优秀剧目，这就进一步加强了人们的这种印象。反过来，舆论界关于丑角艺术是高甲戏剧种特点的认定，又推动着高甲戏创作朝着丑角艺术的方向发展，几乎成为一种思维定势，一种难以改变的趋势。可见舆论的影响之大，实在不可小看。

还有一种导致剧种变异的重要原因，这就是剧种在传播过程中与另一个戏剧文化圈发生了交汇。这不仅是空间上的交汇，而且是文化上的，首先是语言上的。泉港区（即原来的惠安县北部）的“咸水腔”歌仔戏就是典型的例子。

泉港区是莆仙文化和闽南文化的过渡区。少数民族有畬族、蒙古族和回族。方言情况比较复杂，有闽南话、莆仙话，也有的讲交汇的语言（既像闽南

话，又像莆仙话），如上所述，存在着一片“模糊的方言疆界”或“方言过渡地带”。这里距离湄洲很近，宗教活动兴盛，有众多妈祖信众，是黑面妈祖的故乡（湄洲岛信奉的是白面妈祖），黑面妈祖还远播到台湾。泉港区是莆仙音乐与闽南音乐的过渡区，戏曲剧种有高甲戏、莆仙戏、北管戏、布袋戏。上世纪30年代到70年代，泉港还有过京剧。原本没有歌仔戏，1948年邵江海到此养病，带来他的戏班，收了一批本地人做徒弟，成立本地戏班，从此惠安有了歌仔戏。因此，“咸水腔”歌仔戏总共只有50多年历史。

“咸水腔”歌仔戏在艺术上的特征主要是：一、念白是惠安腔，听起来像高甲戏。二、唱腔基本上是模仿漳州、厦门歌仔戏的唱腔，但难免受到惠安方言影响而有所改变。三、表演上受到莆仙戏影响，身段比较细腻，特别是旦角的表演，接受了莆仙戏的科步，如摇肩、蹀步；而丑角则接受了一些高甲科步。泉港的歌仔戏就连“洗台”习俗也是受莆仙影响。^[5]

因此，“咸水腔”歌仔戏是原先流行于漳、厦一带的歌仔戏在莆仙方言文化、闽南方言文化交汇区产生出来的一个变体，是原生态歌仔戏吸收莆仙戏、高甲戏、京剧等数种戏曲艺术的营养之后蜕变而成的产物。

由此可见，导致剧种变异的原因是多样的：行政的力量，舆论的力量，传播过程中与异质文化的交汇，如此等等，错综复杂。

四、戏曲的正音与政治的正统

还有一个因素，是必须特别重视的，这就是政治的因素。闽南地区不是国家的政治中心，闽南方言和政治中心地带的官话有着很大的差别，因此，代表着权力的官话、代表着地方文化的方言与戏剧三者之间便产生了微妙的关系。戏曲是否“正音”，和政治上是否“正统”是分不开的。这一小节就专门讨论这个问题。

我们知道，明清是各大戏曲声腔兴盛发展和播迁的重要时期。弋阳腔、昆山腔、四平腔等相继传入闽南。这些外来声腔剧种，往往使用中州音韵，唱念用官话。官话戏曲传入闽南主要通过以下三种途径：1、士绅官路：在明清两

代，由于“南人官北，北人官南”或称“避籍”的规定，许多外地官员入闽为官；2、商道：外来戏班随商人往来闽南；3、移民：浙、赣、粤和闽西北有大量移民迁入闽南地区，外来戏曲声腔随之传入。闽南人曾经称呼来自外省的戏曲为“北调”、“正字”、“正音”、“北管”，现在人们往往把明清两代从由浙江、江西、安徽等地传播入闽南的北方语系戏曲，统称为北管。弋阳腔在永乐年间已经在福建广泛传播。昆山腔流传到福建时称为“正音”。

在闽南地区，“正音”的内涵随着时代的变迁不断变化，弋阳、四平、昆腔、乱弹等外来唱官话的戏曲和声腔，均可以此称之，及至后来徽汉合流，京剧崛起，辗转流播入闽，正音的名号自然又非京剧莫属。与“正音”相对应的是所谓“白字戏”，它的唱、念都用当地方言，通俗易懂。曾经被称为“白字戏”的有竹马戏、海陆丰白字戏、潮剧（潮州白字）和高甲戏等，甚至新兴的歌仔戏也曾称作“白字戏”。

正音戏与白字戏的差异，不仅仅是语言上官话与方言的区别、音乐风格的殊异，还体现为剧目内容的不同；更重要的是，与白字戏的本土、俚俗相反，正音戏还带有外来、正统的意味，因而更多地出现在官方或正式的场合。官音、正字的戏曲在当时受到官方和士绅阶层的鼓励与提倡。

提倡正音不仅仅是为了方便语言的沟通，而且，在国家加强对地方统治的背景下，也是一种权力规训的手段。正音与白话之间体现了一种中央与地方的等级关系。正音的目的在于保证官方政令通畅、加强管理、稳固社会。当时，福建普遍建立“正音书院”，据《福建通志》所录，十府二州总计有 106 所以上，其中，泉州府 8 所，漳州府 17 所，永春州 5 所，台湾府 3 所。正音书院的建立无疑是推广官话的最佳办法。其中又隐含了经济、政治的因素，尤其是在科举制度下，成为引导方言区域民众学习官话的重要动力。学习官话日益成为地方社会的迫切需要。闽南地区还出现了辅助学习官话的书籍，如漳浦张锡捷增补、泉州辅仁堂刊行的《校正官音仕途必需雅俗便览》等。在这样的社会背景下，使用官话的北管戏曲也被纳入这种国家权力的规训体系之中。乾隆年间，在闽南地区上演的各个剧种中，除了泉腔和潮腔外，昆腔、四平、乱弹和罗罗腔，都是使用官话的。晚清期间，因慈禧太后喜欢京剧，各省官员无不以

听京戏为荣，台湾官员也纷纷从大陆请京班赴台演出。尽管“正音”二字在不同时期有不同所指，但是，在闽南，用以统称外来戏曲的“正音”，本身就显示了正统的意味，暗示了官方的提倡和国家权力在地方的下延。

然而，尽管官话戏曲得到官方和士绅的支持，普通民众由于语音的隔阂，仍旧偏好本地的方言戏曲。因此，在明清两代数百年的时间里，被称为“正音戏”的官话戏曲与被称为“白字戏”的闽南本地声腔剧种并不呈现出互相排斥的局面，而是互相渗透、融合交缠，发展出一些互相包容的特殊形态。例如：出现了正音与白字交杂的现象。在白字戏中有所谓“南北交加”的语言现象，说官话的人物多为国家权力的代表者，如包公之类的朝廷官员。在戏班的一些仪式活动中，为突出神仙人物的超凡脱俗，也使用官话。在这类场合，“正音”“官话”烘托的是仪式的庄重感，表现官方话语与民间话语的共存和融洽。而在一些喜剧性的场合中，官话的使用则可能是一种“戏拟”，通过戏曲游戏的姿态挑衅官方力量的权威，讽刺其装腔作势、耍官腔。例如在高甲戏《换包记》中，就巧妙地利用官话与方言的谐音，演绎了一出小民大闹公堂、暴打贪官的喜剧。

正音戏传入闽南后，对地方戏曲发生了深刻的影响，催生了一些本地新剧种。福建的高甲戏大约诞生在道光年间，在其形成过程中，吸收了梨园戏和竹马戏的表演身段和剧目，同时博取昆、弋、徽班的养分，接受京剧表演程式、武打科套、锣鼓经及剧目的洗礼，才最后形成。其他新生的年轻剧种如歌仔戏，同样受到京剧等外来剧种的影响和哺育，这是不争的事实。因此，总的来说，外来剧种和声腔在闽南的传播和发展，丰富了本地戏班的剧目内容、音乐形式、表演内涵，培养了一批武戏人才，促进了舞台美术的提升，深刻地影响了闽南戏曲生态的变化和戏曲剧种的发展。反过来，官话戏曲扎根于闽台之后，在声腔、剧目、音乐和演出习俗等方面也受到本地剧种的影响。

正音戏与白字戏的关系表明，官话话语与民间话语之间固然存在着矛盾与张力，但二者若能够保持巧妙的平衡，则有利于社会的稳定和发展。

在光复后的台湾，也曾经有过类似于“正音”的问题，特别是随着国民党政权撤退至台湾，数百万新移民的加入使台湾语言的杂多现象更为突出，对台湾文化的生态产生深远影响。

不同于以往赴台移民多为闽粤两地人口，1945—1950年的大规模移民包括了大陆各个省籍的人士，以北方人为主，因此，中原文化大规模进入台湾，极大地丰富了台湾的文化资源，拓展了台湾文化的多元化格局。另外，不同省籍、地方文化的交汇，也使得台湾多元文化的内部构成更加复杂。戏剧生态也发生突变，大陆各省的地方戏如豫剧、秦腔、评剧、川剧、越剧、沪剧、潮剧、粤剧等纷纷聚集于狭小的台湾岛，“彼时艺术版图的构成，完全反映族群结构和权力的分配。”^{〔6〕}

国民党为了巩固政权，同样非常重视“正音”的问题。首先是禁用日语和强力推行国语。日本对台湾的殖民统治长达五十年，尤其是日据后期“皇民化运动”的推进，使得台湾社会的母语文化被严重挫伤，形成了以日语为主要语言的文化环境。国民党政府接管台湾后，禁止使用日语（1946年10月25日开始），并积极推行“国语学习运动”，国语学习日渐深入民众生活，不仅各个学校教授国语课程，还由政府出资开设许多国语传习所。这些措施对于台湾重新回归中华文化轨道具有进步意义，然而，问题在于，在光复后的台湾，急于“正音”的国民党政权对本土文化进行了不恰当的压制，包括对闽南话的压制，在一段时间内，连电台广播闽南话节目的时间也加以限制。事实上，在禁用日语和台湾民众对国语感到陌生的情形下，闽南话自然而然地成为沟通日语和汉语、衔接台湾与中国文化脉搏的桥梁。看不到这一点是错误的。历史已经证明，强行“正音”所产生的负作用是很大的。

在压制闽南话（有的地方甚至禁用闽南语）的情形下，歌仔戏等闽南方言剧种的发展当然得不到鼓励，而说国语的戏剧品种则有优厚的生存条件和较大的发展空间。在台湾，京剧被称为“国剧”，享有独一无二的崇高地位，京剧演员不但通过正规的学校培养，同时也由剧团附设戏校培养。“国光”京剧团

曾经是唯一由台湾当局资助的公立剧团，每年经费逾亿元新台币。京剧和其他本地剧种待遇之悬殊，使戏曲正音与政治正统的关系问题再次凸显。

然而，时过境迁，随着政治环境和观众结构的变化，京剧在台湾不再鹤立鸡群。2000年，台湾发生政权更迭，民进党上台执政，极少数台独分子妄图将唯一发源于台湾本土的剧种——歌仔戏确定为未来“台湾共和国”的“国剧”，这个过去任其自生自灭的剧种地位空前提高，从“外台”走进“内台”，直至“国家剧院”。而同样使用闽南方言的剧种，例如高甲戏、南管、四平戏由于得不到扶持，几乎是无可挽回地走向衰落，用北方话演唱的北管戏处境更加悲惨。在某些视“台独”为台湾政治之“正统”的人们眼中，惟有“台语”才是真正的“正音”，而原来的国语则是“外来人”的语言。当然，他们的痴心妄想是不可能实现的。

相比之下，大陆的闽南地区对待方言采取了较为正确的方针，在推广普通话的同时，闽南方言得到很好的保护与研究。两岸交流刚刚恢复，台湾的学者和民众就想方设法购买厦门大学编撰的《普通话闽南话大辞典》，便是一个有力的例证。

五、话剧与歌剧在闽南的本土化

不同的戏剧文化圈之间的关系是一种动态的关系。闽南的戏剧文化不但向外扩展，而且接受其他文化圈的戏剧文化，在本文化圈内将它们本土化。吸收其他戏剧文化的营养之后，闽南戏剧文化圈自身也得到发展和壮大，从而影响到其他的戏剧文化，这是一个不断的互动的过程。一个典型的例子，便是闽南地区对话剧和歌剧这两种外来戏剧文化的吸纳和同化。

闽南地区是我国较早接受西方近代文明的区域之一，也是最早接受话剧和歌剧的地区之一。早在1906年，就有部分福建籍的留日学生在东京加入了我国第一个话剧团体——“春柳社”，这些留日学生回国后，便成了福建话剧运动最早的组织者和骨干。社友林天民是福建人，于1910年在福州发起组织

“文艺剧社”。辛亥革命前后，文明戏在闽南一带逐渐兴盛起来，并且用本地方言演出。

台湾的早期话剧同样运用方言，1927年，台南人黄金火独资组织的“文化演艺会”，训练话剧人才，所提出的五点信念，第一条就是“言语须用方言”。在日据时期，殖民政府推行皇民化教育的背景下，演剧中方言的使用就具有一定程度的反抗意味，顽强的民族意识通过方言隐晦曲折地表达出来。

抗战胜利后，如何解决台湾话剧的语言问题，让话剧获得更多的观众，成为外省与台湾本省剧人所共同面临的重大课题。台湾的方言包含闽、粤方言和高山族语言，而闽南话“有音无字”，写作困难颇多，方言问题成为台湾戏剧发展的瓶颈所在。这一时期台湾出现了国语话剧和台语（闽南语）话剧并存的局面，此外还有国语、台语混杂使用的话剧，这种跨语言的戏剧呈现，有助于克服由于观众对国语陌生所造成的接受上的困难。

大陆话剧在光复初期的台湾扮演着重要的角色，不仅赴台演出以推广中国文化、促进两岸文化的融合、提升台湾话剧水平，而且，赴台的大陆戏剧家与台湾戏剧界合作，投身于台湾戏剧事业。

陈大禹就是一个典型。他原为漳州戏剧运动重要人物，于1946年赴台从事戏剧工作，和台湾戏剧人士合组了“实验小剧团”，演出了《守财奴》、《原野》等中外戏剧经典作品。陈大禹注意到台湾独特的语言文化环境，往往将演员分组，采用日场台语、夜场国语的轮流演出方式。以“二二八事件”前后省籍冲突为题材的《香蕉香》（陈大禹编导）一剧以国语、台语、日语混合演出，反映了当时台湾的现实生活。在白色恐怖下，该剧只演一天就遭禁演。后来，陈大禹在剧本《台北酒家》（以国语、台语、日语夹杂的方式创作）发表时说明了他对于台湾文化多元特点和戏剧困境的理解：

台湾近前的现实，除了本质上仍为中华民族的血液以外，实在不能说是台湾乡土本质，因为，无论从任何方面看来，现实的台湾，不管是社会架构、经济生产、风俗生活，都有其不可忽视的、历史演成的、一种混成体的特殊

性……现在要想写实于当前生活，最成问题，还是如何写作方能适应普遍读者的了解，这点，到现在为止，我自己还是找不出路来。〔7〕

战后初期，台湾师范学院学生组成的“台语戏剧社”，演出了田汉的《南归》和曹禺的《日出》。该社成员尝试将《日出》改为台语版，剧名也改为《天未光》。该社也注意到了文化转型背景下话剧演出的语言问题：

台湾剧运当前的重大问题，可说是在于运用方言，使得大多数的由于不懂国语失去欣赏国语话剧机会的民众，获得享受的机会。不过至于运用台语的目的，并不该仅在于此。戏剧工作者应该更进一步，为台湾文化着想。〔8〕

国语话剧和台语话剧的共生与互补具有重要意义，国语话剧的发展引导着话剧艺术的成熟，同时，台语话剧的演出，突破了日语的禁用和国语的陌生这一语言障碍，台语成为沟通日语和汉语、衔接台湾与中国文化脉搏的桥梁，也促使台语话剧成为台湾话剧走向成熟的独特的过渡形式。

经过多年的发展，现在的台湾，已经创造出各种用拼音文字写作闽南话方言话剧的办法。最成功的例子是台南人剧团上演的方言话剧，就连莎士比亚的戏剧、荒诞派的戏剧，都可以完全用闽南话演出，遑论本土题材的戏剧。此外还有在国语演出中穿插闽南语片断的处理方法。例如在用国语演出的《哈姆雷特》中，“戏中戏”片断改用闽南话演出，创造了独特的间离效果。

台南人剧团在方言话剧基础上展开了一系列“跨文化戏剧”的实践，力图走出一条“跨界/本土”的道路。“实验开发跨界且具本土特色的戏剧展演”及“培育地方戏剧人才”一直以来是该团的首要目标，作品风格的最主要特色是“实验台语作为舞台语言”，演出作品强调学院理论的实践性。至今已经推出 50 多部不同形式风格的制作演出，并且累积了 30 多出原创剧本，包括《台语相声——世俗人生》、《青春球梦》、《带我去看鱼》、《凤凰花开了》、《风岛之旅》等。剧团自 2001 年起规划“西方经典剧作台语翻译演出”计划，已先后推出《安蒂冈妮》、《女巫奏鸣曲——马克白诗篇》、《终局》等作品，开启了“跨文化戏剧”的实验。2004 年起，剧团规划《莎士比亚不插

电》作品系列，试图融合莎翁华丽的辞藻，开拓一种说中文莎剧的表演方式，吸引更多年轻观众走进剧场感受真正的舞台戏剧演出魔力。2006 年又推出了希腊喜剧《利西翠坦》。

台南人剧团一方面立足本土，坚持方言演剧；另一方面拥有开阔的国际眼界，致力跨界实验，积极与活跃于国外剧场的各种流派、团体展开艺术交流，邀请国外剧人来台授课。“演员夏日学校”是台南人剧团提供台湾演员一个进修充电，并学习各种不同表演训练体系的短期学校，于 2001 年起开办至今，已先后邀请过波兰、英国、意大利以及美国导演大师到台举办工作坊，努力拓展台湾演员表演的视野，提高他们表演的专业能力和水平。通过跨文化的交流与合作，在运用闽南语、闽南音乐方面有不少可喜的创新成果。台南人剧团上演的一段改编自希腊悲剧《安蒂冈妮》的歌队吟诵尤其引人瞩目。波兰导演葛杰果许（Grzegorz）将原本排律整齐的韵文，处理成用闽南话发音的抑扬顿挫、字字难辨的单音，而闽南歌谣《思想起》处理成阿尔巴尼亚式男声合唱，合唱的和声乘着月琴扶摇直上，透露出某种壮阔的质感，造成一种无法辨认的混沌地带，因而留下了强烈的冲击和对文化主导的反思。

在台湾戏剧中，混用闽南话、客家话、国语、日语、英语的现象颇为常见，而主要运用闽南话的方言话剧、歌剧已经成为台湾戏剧中一个重要戏剧品种，它带来了闽南戏剧文化圈色彩上的丰富性和文化上的多元性。

方言的使用和语言的混杂现象从一个侧面反映出台湾现代剧场对剧本文学主导的反叛。过去重视一剧之本，讲求国语表达的精准流畅，重视台词的戏剧性，如今逐步转变为以多种方式表达台词，可以使用方言或多种语言，台词及其文学性可以不是戏剧的中心，表演、道具、灯光、演出样式等戏剧语汇的作用得以凸显。这些做法都有鲜明的后现代主义色彩。

在大陆的闽南地区，同样早就成功地创造了闽南方言话剧、歌剧，但背景和原因有所不同。

1919年五四运动之后，闽南进步青年和知识界人士组织剧社，公演文明戏，提倡新文化、新道德、新思想。然而，当时普通话并未普及，绝大多数民众讲闽南方言。因此，话剧下乡演出如果不用方言，社会效果势必大为削弱。后来上演抗战戏剧时，这个问题更加突出。漳州的芗潮剧社上演方言话剧特别成功，剧目有《放下你的鞭子》等，通常是在城市用普通话，到农村使用方言。根据果戈理的《钦差大臣》改编的《巡按》一剧也是用闽南方言演出的。1984年，厦门大学教授黄典诚说过：芗潮剧社在五十年前，就能提出在用普通话演出的同时提倡方言上演，这是“伟大的壮举”。

抗战期间，其他闽南戏剧团体也广泛使用方言演出。1944年春节，泉州剧人以泉州方言演出《巡按》时，剧中的事件、人物、背景、风土人情、生活习俗都改为闽南地方的。演出引起群众极大的兴趣，为解放后歌剧、话剧的民族化、大众化积累了宝贵的经验。

泉州人不但演方言话剧，而且坚持歌剧的民族化、地方化探索。泉州歌剧团独树一帜，自上世纪80年代以来上演了一系列优秀的方言歌剧作品，在全国引起反响。最典型的是改编移植《赤叶河》，大胆地把原剧的背景、事件、人物、风土人情、生活习俗等改为闽南地方的，在艺术上吸收运用地方语言、地方戏曲、民间音乐、舞蹈、民间文学和美术等群众喜闻乐见的元素，产生了巨大社会影响，带动了整个晋江地区数百个专业和业余剧团编演方言歌剧的热潮。

从1961至2001年的40年间，泉州歌剧团上演的近百个剧目中，明确标明方言歌剧或方言话剧的剧目占到三分之一强，此外还有些剧目在城市演出使用普通话，下乡演出时使用方言。地方化一直以来是泉州歌剧团的探索方向。该团在80年代创作了《莲花落》、《台湾舞女》、《蕃客婶》等一系列优秀作品，不仅赢得了闽南观众的喜爱，也获得了国内歌剧界同行的一致好评。

歌剧不同于话剧，它是综合性最高的一门舞台艺术，如果说方言话剧需要解决的主要是语言问题，那么，方言歌剧需要解决的远非语言问题，它还连带着与语言有关的相当复杂的音乐问题，以及舞蹈等表演方面的问题，因此，

方言歌剧的成功意味着歌剧这一西方艺术皇冠上的明珠不但移植到了东方的中国，而且南下而移植到了使用独特方言的闽南地区，它成功地在闽南本土化了。

至此，闽南戏剧文化圈已经包含了完整的戏剧艺术体系，不仅拥有历史悠久、土生土长的各种地方戏曲和傀儡戏，而且创造了新型的、便于体现现代意识的方言话剧和方言歌剧；不仅演出土生土长的方言戏曲，而且成功地以方言上演莎士比亚戏剧和西方的现代派戏剧，进行了“跨文化戏剧”的实验。闽南戏剧文化不但是本土的，而且是跨界的。这就是说，闽南戏剧文化圈已经体系化和现代化了。在这个意义上，我们说方言话剧和歌剧的成功对于闽南戏剧文化圈的发展与成熟具有标志性的意义。

[①] 以下关于西方文化人类学的传播学派和历史批评学派的评介参见王海龙、何勇《文化人类学历史导引》、黄淑娉、龚佩华《文化人类学理论方法研究》等著作。

[②] 参见王海龙、何勇《文化人类学历史导引》，学林出版社，1992年版，第126—127页。

[③] 谢柏梁：《中国戏剧发展的地域性特征》，载《文艺研究》1993年第6期。

[④] 邱坤良：《日治时期台湾戏剧之研究》，自立晚报文化出版部出版，1992年版，第44—45页。

[⑤] 所谓“洗台”的仪式，只在新建戏台开始使用时进行，高甲戏用跳加官来洗台，而泉港歌仔戏用相公爷（田都元帅），这也是从莆仙戏学来的。

[⑥] 林鹤宜：《台湾戏剧史》，台湾“国立空中大学”2003年发行，第173页。

[⑦] 陈大禹：《台北酒家 一个剧本的序幕》，台湾《新生报》，1948 年 7 月 14 日。

[⑧] 林曙光：《剧运在台湾》，《新生报》，1949 年 1 月 16 日。

厦门大学图书馆